

Veicoli semantici che sono opere d'arte

Tiziana Andina

Riconcepire l'estetica, il titolo del nostro convegno, è per molti versi un titolo programmatico, che potrebbe ben attagliarsi a un programma di ricerca. E, in effetti, l'estetica è una disciplina che spesso indulge a esaminare gli aspetti metateorici della sua riflessione o, anche, della sua storia. Spesso cioè gli studiosi di estetica si domandano quale sia o debba essere l'ambito teorico della disciplina, il suo spazio d'intervento, oppure quali debbano essere i suoi oggetti di ricerca. A tal proposito cercherò di sviluppare essenzialmente due considerazioni: la prima è che da qualche anno, per quanto non sempre filosofi ed estetologi mostrino di esserne accorti, l'estetica ha oramai raggiunto una piena maturità per quanto concerne la definizione del proprio dominio disciplinare. Così come del resto aveva indicato il suo fondatore, l'estetica è quella scienza che si occupa di ciò che conosciamo attraverso i sensi o, per dirla diversamente, dei modi della conoscenza sensibile. Per questo è del tutto appropriato considerarla come una parte propria della epistemologia e come tale ha avuto i suoi migliori sviluppi, relativamente recenti, anche in Italia, nell'ambito di una tradizione che ha molto ancora da esportare e da insegnare anche in sede internazionale. Essa è allora la scienza che, sotto il profilo epistemologico, si occupa per eccellenza della conoscenza sensibile, ovvero dell' *analogon rationis*.

Veniamo ora, brevemente, alla seconda considerazione. È ovvio che tanto la filosofia quanto una sua parte propria, l'estetica, non possano occuparsi esclusivamente del versante meta-teorico, ma debbono impegnarsi ad attuare quanto più è possibile programmi di ricerca condivisi dalla comunità, di cui gli aspetti meta-teorici costituiscono una parte. Per fare questo, coerentemente con le linee generalissime che ho appena esposto, ritengo che alla disciplina convenga evitare di rivolgersi alle opere d'arte considerandole uno dei suoi ambiti di ricerca privilegiati. In sostanza, se accettiamo la definizione baumgarteniana e lo sviluppo programmatico che tale posizione ha avuto in studi

importanti – ho in mente sia *Estetica razionale* di Maurizio Ferraris che, sotto questo profilo, è stata un lavoro pionieristico sia, più recentemente, *La percezione riflessa* di Fabrizio Desideri, nonché le gli sviluppi in ambito neuro-scientifico di Semir Zeki che, esplicitamente, si pone nel medesimo solco teorico – allora l'estetica farebbe bene a non considerare le opere d'arte come un ambito di interesse privilegiato, nel senso che i problemi posti da queste ultime pertengono piuttosto, in prima battuta, alla ontologia, in seconda battuta, più nel complesso, alla filosofia generale e solo accidentalmente all'estetica.

In una parola, ritengo che la disciplina avrebbe tutto da guadagnare a occuparsi il meno possibile delle questioni filosofiche che, a vario titolo, sono poste dalle (o legate alle) opere d'arte, fatti salvi i casi in cui a essere in questione sono quelle tipologie di giudizi che concernono (o possono concernere) le opere d'arte, oppure fatti salvi i casi in cui ci occupiamo della specificità di quel tipo di esperienza che ha per oggetto le opere d'arte.

Gli studiosi che d'altra parte intendono occuparsi di quelle cose che siamo usi rubricare all'interno della categoria delle "opere d'arte" sarebbero a mio parere avvantaggiati dall'adozione di una prospettiva di tipo diverso, per altro già suggerita da Platone nella *Repubblica* (si veda in particolare il decimo libro), che sviluppi l'indagine a partire dagli strumenti teorici offerti dalla ontologia. Anticipo qui quella che è una mia convinzione di sfondo: una buona filosofia dell'arte – cioè una teoria che riesca a rispondere al quesito ontologico – non può fermarsi alla ontologia e cioè non può limitarsi a considerare le proprietà fisiche o relazionali delle opere, ma deve sviluppare a una prospettiva più ampia che coinvolge anche la riflessione storica e culturale. Per questo propongo di considerare la domanda preliminare che investe le opere d'arte, così come il loro dominio concettuale, come una domanda di carattere ontologico, la cui attualità è indiscutibile per ragioni a tutti ampiamente note e che non starò a ripercorrere in questa sede.

Veniamo dunque al punto che mi interessa e proviamo a domandarci: che cos'è un'opera d'arte?

L'ipotesi che vorrei sostenere è che le opere d'arte sono a tutti gli effetti dei veicoli semantici di segno particolare e che, per questa ragione, occupano la medesima regione ontologica del linguaggio, vale a dire quello spazio che separa gli esseri umani dal mondo. Il concetto di veicolo semantico deriva dalla epistemologia (si tratta di un concetto centrale soprattutto per i cosiddetti teorici del materialismo rappresentazionale) e il suo utilizzo, in prima battuta, non ha riguardato le opere d'arte (cfr. Danto [1968]). Definisco veicolo semantico qualunque tipo di oggetto che ha la proprietà di veicolare o, anche, di

incorporare rappresentazioni, ovvero quelle relazioni di tipo particolare che costituiscono il legame tra i soggetti e il mondo esterno. La mia ipotesi è che lo spazio che separa il soggetto dal mondo sia uno spazio che i soggetti colmano attraverso l'elaborazione di relazioni, cioè contenuti concettuali che hanno un contenuto intenzionale. È uno dei principali sforzi in cui siamo impegnati quello di elaborare rappresentazioni che catturino in maniera sempre più efficace la realtà esterna. Si tratta di una delle preoccupazioni cruciali e costanti della nostra attività epistemologica: giacché, quando conosciamo, adattiamo le nostre rappresentazioni al mondo mentre, quando agiamo, cerchiamo di adattare il mondo e di trasformarlo perché si adatti (almeno idealmente) alle rappresentazioni che ne abbiamo.

Per tornare dunque alle opere d'arte, vorrei sostenere che, non diversamente dal linguaggio, sono anch'esse veicoli semantici ossia oggetti che incorporano le rappresentazioni dei loro autori. Non elaborerò qui una classificazione completa delle tipologie di veicoli semantici; basti dire che sono tanti, e tutti con funzioni specifiche importanti e, per quello che ci interessa, che non tutti sono opere d'arte.

Su quali basi potremo allora distinguere i veicoli semantici che sono opere d'arte da quelli che non lo sono? Intanto un primo punto importante è il loro rapporto con la verità. Abbiamo detto che incorporano rappresentazioni, non tutte le rappresentazioni sono però dello stesso tipo. Detto diversamente: alcune sono estensionali, cioè si misurano con la realtà esterna al soggetto, ovvero con gli stati di cose che sono catturati da una certa rappresentazione; altre sono invece intensionali, vale a dire completamente indipendenti da un qualunque stato di cose nel mondo esterno. Le rappresentazioni intensionali non intrattengono alcun rapporto con la verità. Le rappresentazioni che sono incorporate nelle opere d'arte sono appunto di questo secondo tipo: si tratta di rappresentazioni che non sono tenute a rispettare un rapporto di corrispondenza con il mondo esterno. Questo non significa che un amante di Dostoevskij non possa decidere di utilizzare *Delitto e castigo* come guida turistica per visitare San Pietroburgo, significa piuttosto che è meglio che lo faccia con un occhio al romanzo e due alla guida della Lonely Planet se vuole essere sicuro di trovare ciò che cerca. In altre parole, nessuno può lamentarsi se in *Gomorra* di Roberto Saviano l'inchiesta, a tratti, si sovrappone alla finzione, mentre tutti avremmo di che lamentarci se i documenti su cui si basano le inchieste di camorra prevedessero l'utilizzo delle rappresentazioni intensionali.

Eccoci allora alla prima condizione necessaria:

1) *le opere d'arte sono veicoli semantici che incorporano rappresentazioni intensionali.*

Ora ovviamente non tutti i veicoli semantici che incorporano rappresentazioni intenzionali sono opere d'arte: per esempio, non lo sono i simboli, né lo sono taluni artefatti. Consideriamo una croce. Si tratta di un veicolo semantico che ha una storia antica e, a voler considerare i significati che vengono alla mente senza far uso di guide alla lettura sofisticate, possiamo citare almeno i seguenti: la morte di Gesù, la presenza di una chiesa, di un ospedale, di un cimitero, di una farmacia, oppure, di due strade che s'incrociano o di una strada senza uscita.

Consideriamo le seguenti immagini. La prima croce è un cartello di segnaletica stradale e rappresenta una strada senza sbocco. In questo caso la rappresentazione veicolata dal cartello è di tipo estensionale e, se non lo fosse, c'è da scommettere che, prima o poi, ci troveremmo in difficoltà.



Figura 1
Cartello stradale, strada senza uscita

La seconda e la terza sono invece due opere di Clet Abraham. Sono sempre raffigurate due croci alle quali l'artista associa nuovi significati: nella prima si tratta di un corpo appeso e straziato, nella seconda di un corpo deposto tra le braccia di una madre che lo raccoglie. In entrambe le opere la strada è davvero senza uscita, come nella rappresentazione del cartello.



Figura 2
Clet Abraham, *Pietà*



Figura 3
Clet Abraham, *Strada senza uscita*

Abraham è solito appendere i suoi finti cartelli per le strade d'Europa – giorni fa ne ho incontrato uno in una strada di Torino – giocando con le nostre abilità nel distinguere le rappresentazioni che incontriamo: ben sappiamo che la strada senza uscita che ci indica Abraham non ci chiede di cercare una strada senza uscita sotto il cartello. Se lo facessimo, ci comporteremmo come lo sciocco del proverbio che guarda il dito che la indica al posto della luna.

Veniamo ora alla seconda condizione necessaria. Le rappresentazioni di Abraham sono ospitate in un medium o, se preferite, in un corpo che non è trasparente. Ora è evidente che nei suoi cartelli Abraham privilegia l'aspetto concettuale; detto diversamente se togliamo l'inserzione dell'artista ciò che rimane sullo sfondo – il cartello vero è proprio – è infondo indiscernibile rispetto al cartello stradale. Tuttavia l'operazione di Abraham induce a guardare diversamente anche il cartello che fa da sfondo. Il lavoro sul medium che ospita la rappresentazione può essere più o meno profondo ed evidente, ma è sempre una componente necessaria. Pensiamo ancora a *Gomorra*: esistono due differenze importanti tra i materiali dei faldoni processuali e il romanzo. Della prima abbiamo già detto ed è la tipologia di rappresentazione che entra in gioco nell'uno così come nell'altro caso; la seconda invece concerne il linguaggio di cui fanno uso gli atti processuali da un lato, il romanzo dall'altro. Anche nei casi in cui il linguaggio sembra vicinissimo al parlato quotidiano – in qualche modo indiscernibile da quello – il lavoro fatto dallo

scrittore per raggiungere una determinata resa è immenso. La lingua viene plasmata per rendere nel modo più efficace quello specifico contenuto. Provate a pensare se Saviano avesse adottato una lingua più letteraria anziché quello stile da resoconto giornalistico che fa da contrappunto alla trama. Un po' come se Truman Capote avesse scritto *A sangue freddo* utilizzando un inglese shakespeariano. La lingua è una parte costitutiva dell'opera letteraria e, anche in questi casi, il medium non è trasparente, ma si fa considerare per quello che è.

Sicché, eccoci alla seconda condizione:

2) *x è un'opera d'arte se e solo se il medium che veicola la rappresentazione non è trasparente.*

Le prime due condizioni riguardano rappresentazione e corpo dell'opera. Per quanto entrambe necessarie ancora non sono sufficienti. Ne manca ancora una terza che proverò a spiegare chiedendovi di immaginare con me una situazione controfattuale. Supponiamo di aver ricevuto in dono la macchina del tempo e di partire per un viaggio a ritroso portando con noi la *Brillo Box* nella versione di Andy Warhol. Avendo viaggiato per un tratto piuttosto lungo ci accingiamo a scendere alla fermata in cui sappiamo di incontrare Platone: siamo determinati a raccontargli molte cose; intanto vorremmo spiegargli le ragioni per cui, dopo anni di onorato servizio, la teoria imitativa è stata messa da parte, e poi vorremmo anche spiegargli perché noi siamo convinti che quella scatola appartenga alla classe delle opere d'arte. Di cosa avremo bisogno per riuscire nell'impresa? Intanto dovremmo chiedere a Platone di regalarci un po' di tempo per raccontargli quello che si è perso: un bel po' di storia dell'arte, di trasformazioni del mondo occidentale e, magari, se avrà pazienza anche un po' di storia della cultura e della filosofia. Non guasterà, nel caso della *Brillo Box*, fornirgli anche qualche rudimento riguardo ai costumi e alla storia americana. Arriveremo a dirgli che un giorno un artista ha preso una scatola molto simile a quella disegnata da un designer di non grande successo, l'ha modificata leggermente, e poi l'ha esposta in un museo provocando un gran numero di sommovimenti nel mondo dell'arte. Gli spiegheremo anche che, dopo opere di quel tipo, l'arte non è stata più la stessa.

Platone a quel punto, probabilmente, ci domanderà il significato di quel gesto artistico e noi, a quel punto, saremo in grado di spiegarglielo.

Siamo dunque alla terza e ultima condizione:

3) *x è un'opera d'arte se e solo se i significati che incorpora sono riconducibili a una narrazione storica.*

Riassumendo vi elenco dunque le condizioni congiuntamente necessarie e sufficienti

perché un veicolo semantico rientri nella classe delle opere d'arte:

- 1) *x è un'opera d'arte se e solo se è un veicolo semantico che incorpora rappresentazioni (intensionali);*
- 2) *x è un'opera d'arte se e solo se il medium della rappresentazione non è trasparente;*
- 3) *x è un'opera d'arte se e solo se i significati che incorpora sono riconducibili a una narrazione storica.*

Bibliografia

Danto, A. C., 1968: *Analytical Philosophy of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge.

Desideri, F., 2011: *La percezione riflessa*, Raffaello Cortina, Milano

Ferraris, M., 2011: *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano.

Zecki, S., 2000: *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, trad. it., *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Boringhieri, Torino 2007.